

Philippe d'HUGUES, Hervé COUTAU-BÉGARIE, dirs, *Le cinéma et la guerre*

Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2006, 184 p.

Gérald Arboit



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7739>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7739

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

ISBN : 978-2-86480-828-2

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Gérald Arboit, « Philippe d'HUGUES, Hervé COUTAU-BÉGARIE, dirs, *Le cinéma et la guerre* », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 22 mars 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7739> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7739>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

Tous droits réservés

Philippe d'HUGUES, Hervé COUTAU-BÉGARIE, dirs, *Le cinéma et la guerre*

Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2006, 184 p.

Gérald Arboit

RÉFÉRENCE

Philippe d'HUGUES, Hervé COUTAU-BÉGARIE, dirs, *Le cinéma et la guerre*. Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2006, 184 p.

- 1 La guerre comme spectacle et le spectacle du cinéma de guerre sont au centre des contributions de cet ouvrage collectif édité par la Commission française d'histoire militaire. Il fait suite à l'importante contribution française au colloque de 2003 de la Commission internationale d'histoire militaire, *Les médias et la guerre* (Paris, Éd. Economica, coll. Bibliothèque stratégique, 2005, 1032 p.). Dix auteurs, dont cinq historiens et trois critiques, livrent douze études couvrant tout le spectre historique revisité par le septième art : « Il n'est guère de conflits armés qui n'ait fait l'objet de reportages cinématographiques » ou de sujets pour le « cinéma de fiction [...] soit à "chaud" à des fins de propagande patriotique, soit a posteriori pour des reconstitutions historiques » (p. 9). Le cinéma de guerre peut se décomposer entre « représentations d'un fait authentique, glorieux, devenu mythique » et « films d'état-major ». Dans le premier cas, l'écran se remplit du « choc de l'image et [de] la beauté plastique », dans le second, priment « les relations humaines en vase clos » (pp. 105-106). L'objectif de cette publication n'est pas l'exhaustivité, mais l'incitation à explorer la relation entre le cinéma et la guerre. Le résultat est assez ambivalent et non exempt de critiques.
- 2 *Si cet ouvrage évite les errances de L'armée à l'écran* (Sébastien Denis, dir., Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4^e trim., 2004 ; pour une critique de cet ouvrage, voir Arboit G., *Questions de communication*, 2005, 8, pp. 413-415) en ne traitant pas vraiment son sujet, il n'apporte que cinq véritables réflexions sur le rapport qu'entretiennent les termes du sujet. Six autres contributions se limitent facilement à des comptes-rendus

de films qui n'échappent pas au reproche fait au livre de Jean-Michel Valantin (*Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, Éd. Autrement, 2003 ; pour une critique de cet ouvrage, voir Arboit G., *Questions de communication*, 2004, 5, pp. 411-412), à savoir que souci d'énonciation n'est pas démonstration. Enfin, il y a un article « non-identifié » du pourtant spécialiste des questions militaires, Jean-Jacques Langendorf sur « Guerre et paroxysme chez Eisenstein » (pp. 85-104). Insistant sur la « présentation visuelle de la guerre au cinéma » (p. 103) comme préoccupation majeure du cinéaste soviétique, il livre une biographie sommaire du metteur en scène de *Potemkine* (1925), pointant la fascination masochiste de ce dernier pour la violence et la cruauté. Tout juste mentionne-t-il que son maître-film, qui bénéficia d'un conseiller maritime, ancien officier de la marine tsariste (p. 94), fut peu vu en Russie, censuré en Allemagne, en France, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, notamment aux forces armées « par peur de la contagion que pourrait entraîner la glorification de la mutinerie » (p. 96). Toutefois, tous les auteurs s'accordent sur ces « allusions politiques [...] point absentes » des films de guerre, toutes époques confondues : *Alexandre* (1941) érigé en figure du nationaliste hindou, *Maciste* (1911) et *Scipion* (1936) utilisés en Italie pour justifier le programme colonial, *Spartacus* (1960) luttant contre le maccarthysme, *Kolberg* (1945) prenant place « chronologiquement entre le Koutouzov de Petrov, inspiré par Staline, et l'Agustina de Aragon chère à Franco » (p. 77)... Ce n'est pas pour rien que « depuis le 11 Septembre, un tiers des films en tête du box-office américain sont des films de guerre » (p. 147).

- 3 L'évolution du traitement des différentes époques, depuis les débuts du cinéma, est également soulignée, comme les guerres du XVIII^e siècle, symbolisant, entre 1920 et 1945, la puissance nationale, avant de devenir un objet de dérision dans les années 50-70, pour laisser la place, depuis 1975, à un plus grand souci d'historicité. Pour la période antique, l'entreprise est plus complexe, entre « ce que l'on sait de la réalité historique » et « les intentions des producteurs et des cinéastes » (p. 30). Ces conclusions pourraient être largement généralisables aux autres périodes : « Comparativement à d'autres genres [...], le film de guerre [...] se révèle peu prolifique, en dépit du nombre de conflits armés qu'il recouvre » (p. 115). Dans les deux cas, ils n'ont pas tous « les mêmes chances d'intéresser les reporters et les journalistes » (p. 149). Cette mise en parallèle des médias d'information et des médias de divertissement va plus loin qu'un simple clin d'œil à *l'infotainment* : « Aujourd'hui, le filmage des batailles de cinéma est fortement modélisé par le reportage de cinéma » (p. 47). De par sa portée symbolique et opérationnelle, la Deuxième Guerre mondiale semble s'imposer. Cela tient au fait que ce conflit a largement été filmé en direct, et que nombre de réalisateurs majeurs y ont participé. « Tenant le rôle aujourd'hui repris par les médias télévisés, le cinéma hollywoodien se fait [...] volontiers chroniqueur » (p. 115) : il met en garde contre les périls menaçant la démocratie et montre les événements. Le cinéma devient donc un moyen d'exorciser les défaites, comme les films patriotiques allemands et soviétiques d'avant 1940, ou le Vietnam revisité par Hollywood depuis *Les Bérets Verts* (1967) jusqu'à la trilogie des *Rambo* (pp. 151, 169) ; à la différence du cinéma français de la guerre d'Algérie, prompt à l'anecdotique et au partisan, « glorifiant le plus souvent la rébellion et condamnant la France et son armée » (p. 153).
- 4 En outre, une contribution de l'écrivain Alain Paucard propose une intéressante étude transversale autour de « quelques figures de la stratégie et de la tactique dans le film de guerre » (pp. 105-114). Même s'il n'est pas le lieu où la manœuvre est commentée,

« patrouille, commando, débarquement, embarquement, retraite, disproportion des forces et des techniques, embuscades sont les figures traitées par l'École de guerre du cinéma » (p. 110). On aurait aimé que le changement de point de vue, pas uniquement esthétique, initié par *Braveheart* (1995) et *Il faut sauver le soldat Ryan* (1999), soit également analysé de manière transversale. Derrière « la surenchère d'effets spéciaux pour rendre la violence plus réaliste, la guerre plus horrible, l'héroïsme de ceux qui la font plus spectaculaire » (p. 153), que plusieurs auteurs ont relevée, il y a toute une posture discursive « sur la guerre en relation avec l'actualité contemporaine du tournage » (p. 47). Tout un cycle serait ainsi apparu, réunissant dans le même triptyque technique (montages analytique et choc, centralité de la caméra), défini par François Amy de La Bretèque (p. 41), des films comme *Jeanne d'Arc* (1999) et *Gladiator* (2000) – dont Pierre-Emmanuel Barral néglige la portée dans son étude sur « la guerre antique au cinéma » (p. 21). On regrettera également que l'importance de l'aide technique et matérielle des armées, évidente pour des films comme *Potemkine* (1925) ou *Le jour le plus long* (1963), mais également pour nombre de productions américaines (et cela s'est accéléré depuis le 11-Septembre, tant sur grand que petit écran) et européennes, notamment française, et le rôle du militaire comme spectateur de films de guerre. *Kolberg* n'avait-il pas été « parachuté ou livré par sous-marin » (p. 82) à la garnison allemande encerclée dans La Rochelle : après avoir visionné ce monument d'héroïsme, elle se rendit...

AUTEURS

GÉRALD ARBOIT

CÉRIME, université Strasbourg 3